



JITOMA. EL ORIGEN. UN LIBRETO ORIGINAL CREADO A PARTIR DE UNA
HISTORIA DE LA COSMOGONIA UITOTO

Autor:
ALEJANDRA MARIA GIRALDO ROMERO

Trabajo presentado como requisito para optar por el
título de:
MAESTRO EN TEATRO MUSICAL

Director, Tutor:
LEONARDO PALACIOS ORTEGA
JUAN PABLO ASCHNER ROSSELLI

UNIVERSIDAD DEL ROSARIO
FACULTAD DE CREACIÓN
PROYECTO DE TESIS

MODALIDAD: PROYECTO INTEGRADOR

BOGOTÁ- COLOMBIA
2026

Agradecimientos

A mi hermosa familia, el nido al que siempre puedo volver a buscar un rayo
de luz.

A mis tutores; Leo y Juan Pablo, por creer en la magnitud de este proyecto
aún cuando yo no era capaz.

A mis maestros en Misi y La casa del Teatro nacional por enseñarme a
percibir el mundo a través de la sensibilidad.

Al arte. Por salvarme una y otra vez.

1. INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de investigación surge del deseo de explorar nuevas rutas creativas para el teatro musical colombiano, mediante el diálogo entre la cosmovisión del pueblo Uitoto y las estructuras narrativas y sonoras propias del género. A lo largo de la historia, el teatro musical ha estado estrechamente vinculado a contextos culturales específicos —ya sea el Broadway norteamericano, el folclor europeo o las fusiones latinoamericanas recientes—. Sin embargo, en Colombia aún son escasas las propuestas que integren los relatos, ritmos y saberes de las culturas autoctonas dentro de este lenguaje escénico.

Este trabajo propone, por tanto, la creación de un libreto original de teatro musical basado en una investigación que permita comprender y reinterpretar —desde la adaptación del género a la cultura— elementos de una tradición oral; en este caso la Uitoto: sus cantos, historias, danzas y rituales. El proyecto busca aportar a la construcción de un lenguaje escénico híbrido, donde lo ancestral y lo contemporáneo se encuentren, generando nuevas posibilidades expresivas y narrativas desde la identidad cultural colombiana.

Este proyecto se desarrolla bajo la modalidad de proyecto integrador de investigación–creación, donde el libreto no es un resultado posterior a la investigación, sino el lugar mismo donde el conocimiento, en torno a la cultura y su reinterpretación se produce.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El teatro musical en Colombia se ha desarrollado, en gran medida, a partir de modelos estéticos, narrativos y productivos provenientes de tradiciones extranjeras, especialmente del canon anglosajón. Si bien estos referentes han enriquecido la escena nacional, su adopción reiterada ha generado una dependencia que, en muchos casos, limita la exploración de lenguajes propios y la construcción de una identidad escénica arraigada en los contextos culturales locales.

Esta situación resulta particularmente castrante en un país caracterizado por su diversidad étnica y cultural, donde los saberes ancestrales, las tradiciones orales y las

prácticas rituales constituyen una fuente poética y simbólica de enorme riqueza. Los pueblos indígenas, como el pueblo Uitoto, conciben la palabra no solo como medio de comunicación, sino como principio creador, portador de memoria y fundamento de la vida comunitaria. En su cosmovisión, el canto y la oralidad están profundamente vinculados a la transmisión del conocimiento, a la sanación y a la relación entre el ser humano y su entorno.

Pese a esta afinidad conceptual, el teatro musical colombiano ha explorado de manera limitada el diálogo con las cosmovisiones indígenas, especialmente desde una perspectiva que reconozca la oralidad y el canto como ejes estructurales del relato escénico, y no únicamente como recursos estéticos. Esta ausencia plantea una brecha entre las posibilidades expresivas del género y el vasto universo simbólico de las culturas ancestrales del país. En este contexto, la presente investigación se pregunta:

¿Cómo puede el diálogo entre la cosmovisión Uitoto y el teatro musical, contribuir a la creación de una dramaturgia que resalte una parte de la identidad cultural colombiana desde la oralidad y el canto?

3. JUSTIFICACIÓN

Este proyecto se justifica en tres niveles: **cultural, artístico y personal.**

En el plano cultural, busca visibilizar las tradiciones vivas de nuestro país. Como artista, me resulta sorprendente la escasa oferta escénica que se aventura a contar historias o saberes ancestrales dentro del género teatro musical. En este caso, decidí adentrarme en la vastísima riqueza del pueblo Uitoto, cuya relación con la palabra y el sonido revela una comprensión del mundo en la que el arte no se separa de la vida ni del territorio. Integrar estos principios en el teatro musical representa un acto de reconocimiento y respeto hacia las raíces ancestrales del país, así como una búsqueda de lo primigenio y lo propio dentro de un contexto históricamente marcado por el colonialismo.

“La palabra es semilla y acción” Echeverri (1997); en ella se condensa una forma de conocimiento viva que puede dialogar con los lenguajes escénicos contemporáneos.

Desde lo artístico, la propuesta pretende enriquecer el repertorio escénico colombiano mediante la experimentación con estructuras narrativas no convencionales dentro del teatro musical. La ritualidad, la pluriverbalidad y la circularidad de las historias ancestrales desafían la linealidad clásica del género y amplían sus horizontes creativos. Durante esta búsqueda, mi intención es aplicar los conocimientos adquiridos en la carrera y, si se quiere, “doblegarlos” ante la cultura: busco que el género se adapte a la historia y dialogue con ella, no al contrario.

Finalmente, desde lo personal, esta investigación responde a la búsqueda de una voz creadora que llama a la raíz. La mente humana es vasta y guarda tesoros que a menudo resultan desconocidos incluso para su portador. Siento que una gran forma de diálogo con el ser es cuestionarse sobre el mundo: sus tradiciones, costumbres e historias; comprenderlas desde la empatía y revisar constantemente “lo que cargo en mi propia mochila”. Al fin y al cabo, desde mi perspectiva, esa es la mayor virtud del artista: convertirse en un ser errante, capaz de habitar nuevos mundos desde la comprensión y el respeto.

4. MARCO TEÓRICO

El presente marco teórico se sustenta en la búsqueda de un diálogo respetuoso entre la cosmovisión Uitoto y las estructuras narrativas y performativas del teatro musical. En lugar de concebir los relatos ancestrales desde una mirada externa o exotizante, esta investigación los reconoce como expresiones vivas de pensamiento, donde la palabra, el canto y la ritualidad constituyen formas de conocimiento y creación.

La tradición oral Uitoto, al igual que muchas otras de la Amazonía, no separa el arte de la vida. En ella, la palabra es acción y origen, y su pronunciación tiene efectos concretos sobre el mundo. Como afirma Echeverri (1997), “la palabra es semilla y acción: con ella se nombra y se hace existir” (p. 45). Esta comprensión relacional del lenguaje sitúa la voz como un principio creador que conecta cuerpo, territorio y espíritu. Desde esta perspectiva, la narración ancestral no se limita a describir hechos pasados: reactiva y renueva los vínculos entre los seres y su entorno cada vez que se pronuncia.

Esta manera de entender la palabra coincide con las ideas del teatro como acontecimiento vivo. Peter Brook (1968) señala que “puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario; alguien camina por ese espacio mientras otro le observa, y eso basta para iniciar el acto teatral” (p. 11). La teatralidad, en ese sentido, no depende de artificios escenográficos sino de la energía que circula entre cuerpos y presencias. El encuentro entre la palabra viva uitoto y el teatro musical abre la posibilidad de un lenguaje híbrido, donde la voz, el gesto y el sonido encarnan un pensamiento poético ancestral desde la escena actual.

Desde la teoría narrativa, Vladimir Propp (1928) y Joseph Campbell (1949) ofrecen herramientas útiles para analizar las estructuras simbólicas de los relatos. Propp (1928) plantea que “las funciones de los personajes constituyen los elementos fundamentales del cuento maravilloso” (p. 21), es decir, que toda narración puede entenderse a través de las acciones que la sostienen. Campbell (1949) complementa esta visión al afirmar que “el héroe es el que ha dado su vida por algo que trasciende su propia persona” (p. 30). Estos enfoques, aplicados de manera crítica y contextualizada, permiten reconocer que las historias de transformación no son exclusivas del canon occidental, sino manifestaciones universales de la búsqueda de equilibrio y sentido.

En el teatro musical se encuentran estructuras que dialogan profundamente con la oralidad y la importancia de contar el relato; además de proponer códigos o mecanismos que facilitan el entendimiento del mismo. En *Hamilton* (Miranda, 2015); por ejemplo, el ensamble opera como un coro que narra, comenta y sostiene la acción, actuando como memoria colectiva. Esta idea resuena con tradiciones orales en las que la palabra no pertenece a un individuo, sino a la comunidad; En *Jitoma* logramos ver una función similar en el ensamble, en escenas como *La creación de la Luna*; donde gran parte del peso dramático recae precisamente en el ensamble. De manera similar, *El Rey León* (Taymor, 1997) construye un lenguaje escénico donde el ensamble, sus canciones y la historia en sí misma; funcionan como una presencia que sostiene su cosmogonía. Elementos que, evidentemente; buscan estar presentes en la adaptación del relato de *Jitoma. El origen* y se ve evidenciado en escenas como *Relatos de un Viejo* o *Dignos*, escenas creadas directamente a partir de las leyendas de *la creación* y *la sombra* y *el eco*; respectivamente.

En *Jitoma*, el viaje del protagonista no se comprende como un camino individual hacia la gloria, sino como un tránsito de conocimiento colectivo, una restauración del equilibrio entre los seres. Al situar este arco narrativo dentro del pensamiento uitoto, el viaje se vuelve un gesto de rearmonización del mundo, más que de conquista personal.

La oralidad, por su parte, constituye un eje central en la construcción escénica. Paul Zumthor (1983) define la oralidad como “una presencia viva de la palabra, en la que sonido y gesto se funden para crear sentido” (p. 57). En las culturas orales, la palabra no está fijada: se transforma con cada voz que la pronuncia. Esta movilidad es también una característica fundamental del teatro, que existe sólo mientras se ejecuta.

En la tradición uitoto, el canto y la narración son actos performativos que reconfiguran la realidad. Los *meniri*, cantos chamánicos uitoto, no son simples expresiones artísticas sino prácticas de conocimiento, salud y equilibrio. Echeverri (1997) explica que “el canto es palabra ritualizada, una forma de pensamiento que no se transmite por descripción sino por vibración” (p. 62). El teatro musical puede dialogar con esta concepción, entendiendo el canto no como acompañamiento emocional del texto, sino como pensamiento encarnado. En la creación de *Jitoma*, la música no ilustra la palabra: es la palabra misma en vibración.

En *Once on This Island* (Ahrens & Flaherty, 1990), la dramaturgia se estructura alrededor de una cosmogonía afrocaribeña donde humanos, dioses y naturaleza coexisten sin jerarquías. Este musical demuestra cómo la música puede vehicular un pensamiento cultural sin reducirlo a metáfora; búsqueda que comparten también canciones como *Nombrar el mundo* dentro de *Jitoma*. A su vez, *Moana* (Disney, 2016), aunque no es un musical de Broadway, aporta un modelo significativo: una narrativa donde el océano, los ancestros y la isla actúan como personajes vivos. La relación entre territorio y destino que la obra propone dialoga con la concepción uitoto de un mundo interconectado; tal y como vemos representado en canciones como *Hermanos*, *Raiz* o *Viaje*. Por su parte, *El Príncipe de Egipto* (Schwartz, 2017) presenta el canto como un acto de revelación y memoria ancestral, mostrando cómo la música sostiene las narraciones fundantes de un pueblo. Estos referentes permiten pensar *Jitoma* no como la ilustración, sino como un entramado vivo donde escenificación, territorio y espiritualidad se entrelazan.

Todos estos musicales comparten una noción fundamental: la voz cantada como tejido entre seres, fuerzas y memorias. En lugar de situar al individuo en el centro, se construyen mundos donde lo colectivo, lo ancestral, lo espiritual y lo territorial cantan con igual potencia. Esta perspectiva es profundamente afín a la concepción uitoto del canto como acción que equilibra la vida. Así, el teatro musical se convierte en un aliado para aproximarse a una dramaturgia donde relato, territorio y comunidad no se representan: se activan.

Así, cada número musical deviene un acto ritual contemporáneo en el que los intérpretes, mediante su voz, reactivan la energía creadora de la tradición. Schechner (1988) sostiene que “la performance es conducta restaurada” (p. 35), una repetición cargada de intención que reordena el mundo simbólico. En ese sentido, la escena se convierte en un espacio donde lo ancestral y lo moderno no se oponen, sino que se entrelazan.

A la luz de los enfoques contemporáneos decoloniales, es fundamental evitar la lectura de estas tradiciones desde categorías jerárquicas o externalizantes. Catherine Walsh (2013) advierte que “la colonialidad del saber continúa negando los modos de pensar, sentir y existir de los pueblos ancestrales” (p. 29). Por su parte, Arturo Escobar (2016) propone el concepto de *sentipensar*, al sostener que “no hay pensamiento sin sentir, ni sentir sin pensamiento; todo conocimiento está enraizado en la tierra y en la vida” (p. 44). Estas perspectivas invitan a reconocer los saberes indígenas como epistemologías vivas, que proponen otras maneras de habitar el mundo desde la relacionalidad, la pluralidad y la coexistencia.

Jitoma se inscribe en esta línea al reconocer la palabra uitoto no como objeto de inspiración, sino como sujeto creador y fuente de dramaturgia. Brook (1968) recuerda que “el teatro es, ante todo, un acto de presencia” (p. 7), mientras que Escobar (2016) considera que las prácticas artísticas pueden ser “formas de reexistencia, de rehacer el mundo a través de otros lenguajes” (p. 50). En *Jitoma*, la palabra viva se transforma en canto, en movimiento, en luz. La oralidad ancestral y la musicalidad contemporánea se reconocen mutuamente, no para fusionarse, sino para coexistir. De esa resonancia nace una dramaturgia que no traduce ni representa: busca escuchar.

En este marco, la investigación propone comprender la creación teatral como un ejercicio de traducción simbólica y ética. Traducir no implica apropiarse, sino permitir que otras voces hablen a través del cuerpo escénico. El teatro musical, entendido como ritual contemporáneo, se convierte así en un espacio donde el eco del bosque sigue vibrando; donde la palabra que canta continúa creando el mundo.

5. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN / CREACIÓN DRAMATÚRGICA

El proceso de creación de *Jitoma* nace de una búsqueda profundamente personal y artística, respaldado por el marco de la investigación–creación que promueve la Universidad del Rosario junto con MISI Producciones. En este contexto, comprendo la metodología no como una serie de pasos lineales, sino como un **camino de escucha**, una forma de dialogar entre la palabra, el cuerpo y la memoria. La investigación no se limita a la revisión de fuentes, sino que se expande hacia la creación del libreto como un espacio de conocimiento vivo.

Enfoque y naturaleza del proceso

Desde el inicio, comprendí que *Jitoma* debía construirse desde un **enfoque de investigación–creación**, entendido como aquel que articula reflexión teórica, práctica artística y experiencia personal. Catherine Walsh (2009) señala que los procesos de conocimiento en América Latina deben reconocer “otras formas de pensar, sentir y existir, ancladas en la memoria y en la territorialidad” (p. 47). Bajo esa mirada, la metodología de *Jitoma* parte de una postura **intercultural y descolonial**, en la que las narrativas indígenas y los saberes ancestrales no son objeto de estudio, sino **presencias que dialogan** con la dramaturgia. El inicio de *Jitoma. El origen*; por ejemplo, dialoga directamente con los relatos de creación del pueblo Uitoto, retomados a partir del *Poema de la Creación*, recopilado originalmente por Konrad Theodor Preuss (1923) y posteriormente trabajado y traducido por Fernando Urbina Rangel; vemos de manera evidente la profunda conexión entre, lo ritual, la tradición oral y la fuerza escénica que podrían transmitir estas historias al ser llevadas al universo escénico.

El proyecto no busca representar una cosmovisión ajena, sino dejar que la escena y la palabra se permean de las formas de entender el mundo que provienen de los pueblos amazónicos. Como señala Arturo Escobar (2014), las prácticas artísticas pueden

convertirse en “espacios para imaginar mundos donde quepan muchos mundos” (p. 23). Así, la metodología de *Jitoma* es también un gesto ético: una invitación a escribir desde el respeto, la escucha y la transformación.

Fuentes y procesos de investigación teórica

El proceso de búsqueda de referentes teóricos y escénicos fue un ejercicio de exploración constante. En primer lugar, revisé textos de **morfología narrativa** como los de Vladimir Propp (1928/2001), quien analiza las estructuras recurrentes de los relatos tradicionales, y los de **Joseph Campbell** (1949/2004), cuya noción del “viaje del héroe” me permitió comprender cómo las trayectorias humanas se narran a través del deseo, la pérdida y la transformación. Ambos autores me ayudaron a estructurar los arcos dramáticos sin imponer modelos externos, sino adaptando sus principios a la experiencia de *Jitoma*.

En el terreno teatral, el pensamiento de Peter Brook (1968) sobre el “espacio vacío” y la esencialidad del acto escénico sirvió como guía para concebir un teatro que no depende del artificio, sino de la presencia viva del intérprete y del espectador. Complementariamente, los estudios de Echeverri Restrepo sobre los saberes uitoto y las tradiciones orales amazónicas ofrecieron una comprensión de la palabra como fuerza creadora y relacional, más que como un simple relato narrativo. Como señala el autor, en la tradición uitoto la palabra “no se pronuncia para describir, sino para mantener el equilibrio del mundo” (Echeverri Restrepo, 2010, p. 57), idea que permeó la construcción poética y rítmica del libreto. La metodología incluyó el análisis de musicales cuyas estructuras dialogan con oralidades y cosmogonías diversas. *Hamilton* aportó claves sobre el funcionamiento de un ensamble como organismo narrativo y la versatilidad con la que se puede abordar un momento histórico; *El Rey León*, herramientas para comprender cómo el teatro musical puede traducir espiritualidades no occidentales sin reducirlas; *Once on This Island*, un modelo para integrar cosmogonía y comunidad en un solo cuerpo musical; y *Hadestown*, la noción de mito como relato vivo que se reinterpreta en escena.

Asimismo, obras como *Moana* permitieron observar cómo una narrativa puede articular territorio, linaje y espiritualidad sin caer en exotizaciones. Por su parte, *El Príncipe de*

Egipto iluminó el modo en que las narraciones fundacionales pueden sostenerse mediante canciones que funcionan como actos rituales.

El análisis no funcionó como un ejercicio comparativo para encontrar equivalencias, sino como una exploración para comprender cómo diferentes musicales han abordado la relación entre historia, comunidad y música. Este enfoque permitió justificar la construcción de *Jitoma* como un proyecto híbrido: un tejido donde la palabra ancestral se encuentra con estructuras musicales contemporáneas en un territorio de respeto, escucha y reciprocidad.

La revisión teórica, sin embargo, no fue un proceso cerrado. Durante la escritura del primer acto, descubrí que las fuentes bibliográficas dialogaban constantemente con la creación: a veces los textos encendían una intuición escénica, y otras veces las imágenes o escenas escritas me llevaban de regreso a los autores, en un **circuito de retroalimentación constante entre lectura y escritura**.

Proceso creativo de escritura

El proceso creativo comenzó con la construcción de un territorio simbólico: una voz que despierta a orillas del río, una memoria que emerge entre cuerpos y palabras. A partir de esa imagen inicial, fui construyendo escenas que respondían más al **ritmo interno del texto** que a una estructura externa. Escribir *Jitoma* ha sido un ejercicio de escucha, tanto del propio cuerpo como de los ecos de otras voces que resuenan en la palabra.

Trabajé con la idea de que la dramaturgia podía surgir desde la musicalidad del lenguaje, pensando cada línea como una nota dentro de una partitura escénica. Esa perspectiva se nutre de mi formación en teatro musical y de la convicción de que la música no solo acompaña el texto, sino que **revela su respiración emocional**. En este sentido, el proceso de escritura fue también una exploración sonora: leer en voz alta, cantar fragmentos, dejar que las palabras encontraran su propio pulso.

Asimismo, la metodología implicó un posicionamiento ético frente a los materiales culturales que inspiran la obra. Decidí eliminar la palabra “mito” para evitar reproducir visiones coloniales o exotizantes, y opté por hablar de **relatos, cantos o memorias**, términos que reconocen la vitalidad de las tradiciones orales. Esta decisión forma parte

del método: escribir desde el respeto, permitiendo que el teatro se convierta en un espacio de encuentro y no de apropiación.

Finalmente, considero que la escritura de *Jitoma* no es solo el resultado de una metodología, sino la metodología misma: una práctica que me enseña a mirar, a escuchar y a habitar la palabra. En este proceso, he comprendido que investigar no siempre significa acumular información, sino permitir que la creación misma **produzca conocimiento**, que el arte sea también una forma de pensar.

6. DESARROLLO DE PROCESO

Este viaje comenzó, como suelen comenzar mis viajes: con un sueño y sin una planeación previa. Soñaba con hablar de mi tierra, con integrar una de las culturas que más amo al lenguaje artístico en el que me he estado formando los últimos años. Sin embargo, pronto me encontré con varias preguntas: ¿qué es exactamente lo que quiero resaltar de la cultura colombiana?, ¿por qué deseo hacerlo?, ¿de qué región me parece más interesante hablar? Pero la más importante de todas fue: ¿qué es la cultura colombiana?, o más aún, ¿qué significa ser colombiana? Un vacío muy hondo me recorrió al notar que mi respuesta era tajante: “no sé”.

A partir de ese vacío comenzó la búsqueda. Me acerqué a distintas comunidades del país, a sus costumbres, sus comidas, sus cantos, su manera de habitar el mundo y de nombrarlo. En ese proceso aparecieron dos grandes caminos para este proyecto de tesis: el Pacífico colombiano y la región amazónica.

Por un lado, tenía una cultura que me era cercana y entrañable, llena de elementos que ya amaba —el bullerengue, la cocina del Pacífico y la resiliencia de las comunidades afrodescendientes— y por el otro, un universo completamente desconocido: una cultura que, hasta entonces, solo existía en mi imaginación como un territorio vasto de flora y fauna inabarcables. Ese fue el punto decisivo: el no saber. Fue la necesidad de comprender lo que apenas intuía, de explorar ese mundo íntimo y secreto que se oculta tras el pulmón del mundo.

Fue entonces cuando el camino me llevó hacia el pueblo Uitoto. Entre lecturas, testimonios y relatos orales, descubrí una cosmovisión profundamente vinculada a la palabra y al canto; una forma de comprender el mundo donde cada sonido, cada historia

y cada gesto son portadores de vida. Me cautivó la manera en que el pensamiento Uitoto entrelaza arte, naturaleza y espiritualidad sin separaciones jerárquicas. Desde ese momento, comprendí que este proyecto no se trataría sólo de representar una cultura, sino de escucharla, de permitir que su ritmo y su respiración transformaran mi forma de crear. Así, el proceso dejó de ser una investigación externa para convertirse en un diálogo: entre el teatro musical y la palabra viva, entre la voz académica y la voz del bosque.

A partir de ese encuentro, el proceso tomó una forma más clara. Inicié una etapa de investigación en la que me propuse escuchar y leer tanto como fuera posible. Mi primer acercamiento fue a través de textos del Instituto Caro y Cuervo y del Instituto Amazónico de Investigaciones SINCHI, donde encontré relatos y estudios que hablaban de la palabra como semilla, del canto como medicina, y del equilibrio que sostiene la vida dentro de la cosmovisión Uitoto. Cada lectura abría una puerta distinta: a veces hacia el pensamiento, otras hacia la emoción o el silencio.

Luego vinieron los audios, los registros orales y las narraciones recogidas en el río Igaraparaná, a partir de registros orales del sabedor uitoto Hipólito Candre (comunicación oral, s. f.) entre muchos otros sabedores; compartía la historia de Jitoma. Escuchar esas voces fue un punto de quiebre; comprendí que no podía limitarme a traducirlas, sino que debía dejar que me atravesaran. En paralelo, comencé a registrar sensaciones, ideas y fragmentos musicales que nacían de esas escuchas. Así empezó el esbozo del primer acto: un intento por tejer en una sola trama el sonido de la selva, la cadencia de la palabra y la estructura del teatro musical.

Este proceso no siguió una ruta lineal. Hubo días que parecían más de contemplación que de escritura. Poco a poco fui comprendiendo que la metodología misma debía surgir de la práctica, del diálogo entre el cuerpo, la voz y el texto. En ese sentido, mi trabajo se apoyó tanto en la investigación documental como en la creación performativa, entendiendo que ambas se alimentan mutuamente.

El proceso de creación del libreto se desarrolló en varias etapas que, aunque no fueron estrictamente sucesivas, respondieron a una lógica interna de búsqueda, prueba y transformación. Cada fase implicó un diálogo entre la investigación y la práctica escénica, entre la teoría y la intuición.

Primera etapa: la siembra

Esta primera fase correspondió al momento de inmersión en la palabra y la cosmovisión Uitoto. A partir de la lectura de fuentes como *La palabra del bosque* (Echeverri, 1997) y el *Compendio de mitología Huitoto* (2010), comencé a construir un universo simbólico que me permitiera comprender los principios estructurales de la narrativa oral. Durante este tiempo, elaboré un cuaderno de campo en el que registraba frases, imágenes y conceptos que surgían de las lecturas. Estas anotaciones se convirtieron en semillas dramáticas: pequeños núcleos de sentido que más adelante germinarían en escenas o canciones.

Segunda etapa: el encuentro entre lenguajes

Una vez establecidas las bases simbólicas del proyecto, inició el diálogo entre el pensamiento Uitoto y el lenguaje del teatro musical. En esta fase exploré cómo la estructura clásica del género (números musicales, *leitmotifs*, clímax y resolución) podía flexibilizarse para acoger una dramaturgia circular, más cercana a la tradición oral. El objetivo no fue adaptar una cultura al formato, sino permitir que el formato se transformara al escuchar otra manera de narrar. Durante este periodo, trabajé en paralelo con material sonoro (referentes musicales y grabaciones de la selva) que me permitiera sentirme inmersa en esta universo al que me adentraba.

A medida que el proyecto avanzaba, los referentes musicales adquirieron funciones concretas dentro del proceso creativo. Cada uno de estos referentes acompañó decisiones escénicas, musicales y dramáticas, no como modelos a imitar sino como espejos que recordaron que el teatro musical puede albergar espiritualidades, cosmologías y memorias diversas sin despojarlas de su complejidad. En diálogo con los abuelos, con la palabra Uitoto y con los procesos de creación, estos musicales se convirtieron en aliados que ampliaron la imaginación ética y estética del proyecto, orientando el camino hacia un teatro musical que no representa un mundo distinto, sino que invita a habitarlo.

Tercera etapa: la escritura.

La escritura del primer acto de *Jitoma: El origen* no surgió de una idea clara ni de un relato previamente definido, sino de un estado de búsqueda y desorientación. En un

inicio, el proceso estuvo marcado por la dificultad de identificar desde qué historia quería hablar y cuál era el punto de entrada a un universo narrativo vasto y fragmentado. Más que una escritura lineal, el primer acto se construyó a partir de una exploración intuitiva, en la que la investigación y la experiencia personal dialogaron constantemente.

Un punto de inflexión fundamental en este proceso fue el encuentro con el material de tradición oral recopilado en Leticia por el Instituto Caro y Cuervo. En estos relatos no solo apareció una afinidad profunda con el universo simbólico de *Jitoma*, sino también la presencia de múltiples leyendas y códigos culturales que, de no haber sido transmitidos desde la oralidad, difícilmente habrían emergido en la escritura. Este acercamiento permitió que la obra se anclara en un territorio específico y en una forma de narrar propia de la comunidad, desplazando la lógica de la adaptación hacia un ejercicio de escucha y reconocimiento.

Posteriormente, el hallazgo del referente de Hipólito resultó decisivo para la construcción del primer acto. Contar con una versión local registrada de la historia de los Huérfanos del Sol iluminó de manera concreta la dramaturgia: ya no se trataba de investigar múltiples versiones y articularlas entre sí, sino de comprender profundamente un relato existente y traducirlo al lenguaje del teatro musical. Este paso permitió que la escritura dejara de ser una acumulación de materiales para convertirse en un ejercicio de adaptación consciente, donde el canto y la palabra comenzaron a funcionar como vehículos narrativos y simbólicos.

En este punto del proceso, la metodología propuesta por mi tutor, Leonardo Palacios, fue clave para dar estructura a la creación. La elaboración de un mapa del acto —en el que se definía qué se buscaba dramáticamente en cada escena y canción, así como su orden— permitió organizar las intuiciones y dar coherencia al material acumulado. Este recurso no solo facilitó el inicio de la escritura, sino que se convirtió en una herramienta para sostener las decisiones creativas a lo largo del primer acto.

La experiencia de escritura del segundo acto presentó un desafío distinto. A diferencia del primero, la pluriverbalidad de los relatos y la coexistencia de versiones contradictorias de un mismo suceso generaron una resistencia al momento de tomar decisiones creativas, motivada por el temor a alterar o traicionar la historia. La resolución de este conflicto implicó asumir una postura activa frente al material: identificar qué sucesos eran realmente esenciales para el arco narrativo de la obra y

descartar aquellos elementos que, si bien tenían un valor histórico, no dialogaban con el carácter onírico y simbólico que se buscaba construir en esta adaptación.

7. RESULTADOS Y REFLEXIONES

El proceso de investigación–creación de *Jitoma* permitió evidenciar que el teatro musical puede dialogar con cosmovisiones ancestrales sin perder su potencia escénica ni su rigor estructural. A lo largo del trabajo, se consolidó una dramaturgia que se aleja de los modelos narrativos hegemónicos del género para incorporar principios como la ritualidad, la circularidad del tiempo y la palabra entendida como acción viva.

Uno de los principales resultados fue la configuración de una estructura dramática donde el canto no cumple únicamente una función expresiva o emocional, sino que se convierte en vehículo de conocimiento, memoria y transmisión cultural. La noción de cardumen como coro activo, la integración del rito dentro de la escena y la presencia constante del territorio como agente dramático transformaron la lógica tradicional del teatro musical y permitieron construir un lenguaje propio, coherente con la cosmovisión Uitoto.

Como resultado de este proceso de investigación–creación se presenta el libreto de *Jitoma*, concebido como un **libreto funcional de teatro musical**, aún abierto a futuras etapas de desarrollo. El texto contiene la estructura dramática completa de la obra, así como la totalidad de las escenas y números musicales que la componen; sin embargo, las canciones se presentan como **dispositivos dramáticos y conceptuales**, más que como composiciones musicales cerradas.

En este sentido, los números musicales no cuentan aún con una música compuesta de manera definitiva, sino que funcionan como ideas escénicas y narrativas que articulan acción, palabra y canto, permitiendo comprender el sentido dramático de cada momento. Esta decisión responde al enfoque del proyecto, que privilegia el proceso de construcción poética y simbólica sobre la finalización formal del material musical, entendiendo el libreto como una plataforma viva y en transformación.

Asimismo, el proceso evidenció que el género puede sostener relatos sin convertirlos en alegorías simplificadas. La obra no busca ilustrar las historias, sino dejar que estas respiren dentro de la escena, permitiendo que sus contradicciones, tensiones y ambigüedades dialoguen con el espectador contemporáneo. En ese sentido, *Jitoma* se

configura como una experiencia escénica que prioriza la escucha, el cuerpo y la palabra como ejes estructurales del acontecimiento teatral.

8. CONCLUSIONES

Este proyecto partió de una inquietud personal sobre la identidad cultural colombiana y la escasa presencia de sus saberes ancestrales dentro del teatro musical. Sin embargo, el proceso de investigación y creación reveló que dicha inquietud no podía abordarse desde una posición de juicio externo o superioridad moral, sino desde una revisión profunda de la propia mirada y de los límites del conocimiento individual.

Uno de los aprendizajes más significativos de este proceso fue comprender que *Jitoma* no pretende —ni podría— representar de manera total o fiel a una comunidad indígena específica. Incluso cuando el acercamiento se realiza desde el respeto, la escucha y la investigación rigurosa, existe siempre una forma de apropiación al trasladar saberes vivos a un lenguaje escénico.

En conversación con el creador teatral Nicolás Rozo, autor del musical *Lo que canta la laguna*, surgió una reflexión clave: las comunidades no siempre buscan verse representadas en escena, no necesariamente por oposición, sino porque sus intereses y prioridades pueden estar en otros lugares. Este entendimiento no invalida el gesto artístico, pero sí lo complejiza y lo obliga a hacerse nuevas preguntas.

Desde esta perspectiva, *Jitoma* no busca hablar en nombre de nadie, sino **dejarse afectar** por una cosmovisión que interpela al creador y al espectador, abriendo la posibilidad de un diálogo que trascienda la escena y se extienda hacia formas más profundas y cotidianas de relación con los saberes ancestrales.

Durante el desarrollo de *Jitoma*, comprendí que dialogar con una cultura ajena no implica apropiarse de sus relatos ni traducirlos a un lenguaje dominante, sino asumir una postura de escucha activa, respeto y apertura a la transformación. La investigación me llevó a reconocer cuántas veces, desde la ignorancia o el desconocimiento, se perpetúan ideas que reducen la complejidad cultural del país y nos aíslan en burbujas donde la comprensión del otro se vuelve cada vez más lejana.

Esta toma de conciencia se profundizó a partir del contacto directo con el territorio y con los relatos vivos del sur del país. La experiencia de escuchar las voces, los cantos y las narraciones ancestrales obligó a replantear no solo decisiones estéticas, sino

también éticas. Comprendí que no podía limitarme a “usar” estos saberes como material artístico, sino que debía permitir que estos atravesaran mi forma de crear, pensar y habitar la escena.

Por ello, este trabajo no busca representar la cosmovisión Uitoto, sino dejar que el teatro musical se vea afectado por ella. La creación de *Jitoma* se convirtió así en un ejercicio de humildad creativa, donde la palabra ancestral no se impone ni se explica, sino que se comparte como una presencia viva que transforma al creador y al espectador.

Hoy, tras todo lo que conllevó este proceso, me permito reformular la afirmación que dio origen a esta investigación. Más que lamentar vivir en un país culturalmente diverso que no valora su riqueza, reconozco la responsabilidad personal de abrir espacios de escucha y aprendizaje. *Jitoma* es, ante todo, una invitación a mirar hacia adentro y hacia el territorio con mayor atención, entendiendo que crear también es un acto de cuidado, de respeto y de profunda curiosidad por comprender al otro.

9. REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍAS

- Brook, P. (1968). *The Empty Space*. Penguin Books.
- Campbell, J. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press.
- Candre, H. (1992, 25 de septiembre). Jaieni Jitoma iaiyinoi ikaki [Relato uitoto]. Río Igaraparaná.
- Chapman, B., & Hickner, S. (Directores). (1998). El príncipe de Egipto [Película]. DreamWorks Animation.
- Clements, R., & Musker, J. (Directores). (2016). Moana [Película]. Walt Disney Pictures.
- Colección Etnográfica ICANH. (s.f.). Etnia uitoto. Recuperado de <https://coleccionetnograficaicanh.wordpress.com/category/etnia-uitoto/>
- Disney, W. (Productor). (2001). Lilo & Stitch [Película]. Walt Disney Pictures.
- Disney, W. (Productor). (2003). Tierra de osos [Película]. Walt Disney Pictures.
- DreamWorks Theatricals. (2020). The Prince of Egypt [Obra de teatro musical]. Londres, Inglaterra.
- Echeverri, J. A. (1997). *La palabra del bosque: los uitoto del Alto Río Caquetá*.
- Escobar, A. (2016). *Sentipensar con la Tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones UNAULA.

- Gómez Jattin, L. (2013). María Barilla [Obra de teatro musical].
- Instituto Amazónico de Investigaciones (SINCHI) – Instituto Caro y Cuervo.
- Instituto Caro y Cuervo. (1981). Muestra de literatura oral en Leticia (Vol. LVII). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Propp, V. (1928). *Morphology of the Folktale*. University of Texas Press.
- Sanchis Sinisterra, J. (2017). Prohibido escribir obras maestras (1.^a ed.). Barcelona: Ñaque Editora.
- Sanchis Sinisterra, J. (2018). Prohibido escribir obras maestras (2.^a ed.). Barcelona: Ñaque Editora.
- Silva, C., & Echeverri, J. A. (Eds.). (2010). Compendio de mitología uitoto (1.^a ed.). Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. Routledge.
- Walsh, C. (2013). *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Abya-Yala.
- Zumthor, P. (1983). *La letra y la voz: de la “literatura” medieval* (Trad. J. Gómez). Ediciones Cátedra.